

## Théâtre et métathéâtre (Ionesco et Pirandello)

Chargée de cours, dr. Dumitru Tucan\*

**Abstract:** *This study aims to highlight an important issue concerning the onset of Ionesco's career as a playwright, more precisely his theoretical views on the subject of theatre and also his metatheatrical preoccupations that can be observed in the analysis of English Without Teacher (Englezește fără profesor), the Romanian variant of The Bald Soprano. Ionesco's early theatrical attempts are explicit metatheatrical constructions, very similar to those built by L. Pirandello in Six Characters in Search of an Author. For the history of the early 20<sup>th</sup> century's theatre, Pirandello's radical metatheatrical message represents an act of theatrical pedagogy that can be analyzed on three related dimensions: an analysis of complex theatrical machinery, a denial of the then popular Boulevard Theatre, and an act of criticism against the cultural and aesthetical practices of the epoch. In effect, Pirandello's metatheatrical experiments represent explicit and promising manifestations for the renewal of the European theatre; and here one should also notice the implicit criticism against the ideological structures that were populating the cultural imaginary of the time. Ionesco's early play follows the aesthetical and cultural principles generated by Pirandello's iconoclast views. The play English Without Teacher is built as an act of dispute with the theatrical space and with the spectator's cultural expectations, and finally it becomes an attempt to critically reevaluate the theatre and its potential. In short, this is an act of theatrical self-pedagogy that will later lay the foundations for the theatrical experiments that were to come.*

**Mots-clés:** *Ionesco, Pirandello, Anglais sans peine, Six personnages en quête d'auteur, métathéâtre, autoréflexivité en littérature*

### « La provocation ionescienne »

A présent Eugène Ionesco est déjà un auteur canonique, extrêmement connu et commenté, bien qu'il soit peu joué. Au mois de mai 1950, à l'époque où l'on jouait sur la scène du théâtre Noctambules la pièce *La Cantatrice chauve* dans la mise en scène de Nicolas Bataille, la situation était différente, si différente que la majorité des spectateurs présents ont refusé instinctivement le théâtre ionescien, en y voyant un mélange de platitude, de farce, de violence linguistique gratuite et d'une attitude d'avant garde désuète qui, selon eux, n'avait aucun avenir [1]. Les perceptions négatives avait comme fondement l'allure étrangement désarticulée de la pièce par rapport aux pièces légitimées d'une forte tradition théâtrale, qui, jusqu'à ce moment-là, avait marginalisé sans droit d'appel, toute expérience avec les formes et le langage du théâtre (A. Jarry, G. Apollinaire, L. Pirandello etc.). De plus, la banalité des personnages et des situations, ainsi que l'invasion d'un langage dépourvu de tout artifice stylistique traditionnel semblaient placer la pièce au-delà de ce que l'époque percevait et validait comme littérature (dramatique).

Les spectateurs des années 50 n'étaient pas loin de la vérité. La pièce de Ionesco a les racines dans une poétique *sui-generis* de la banalité, mais aussi dans un geste (ultérieurement dramatisé par l'auteur dans ses textes théoriques [2]) d'iconoclastie linguistique, discursive et culturelle qui ne pourrait pas être pris au sérieux par ceux qui pourraient être conscients des failles culturelles et littéraires de l'époque qui suivait l'après-guerre.

La genèse de la pièce, selon les mots de l'auteur dans *Notes et contre-notes*, si elle ne nous éclaire pas, au moins elle donne quelques détails utiles sur ce geste : « [...] pour connaître l'anglais j'achetai, il y a neuf ou dix ans, un manuel de conversation franco-anglaise, à l'usage de débutants. Je me mis au travail. Consciencieusement, je copiai, pour les apprendre par cœur, les phrases tirées de mon manuel. En les relisant attentivement, j'appris donc, non pas l'anglais, mais des vérités surprenantes: qu'il y a sept jours dans la semaine, par exemple, ce que je savais d'ailleurs ; ou bien que le plancher est en bas, le plafond en haut, chose que je savais également, peut-être, mais à laquelle je n'avais jamais réfléchi sérieusement ou que j'avais oublié, et qui m'apparaisait, tout à coup, aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie.

\*Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

J'ai sans doute assez d'esprit philosophique pour m'être aperçu que ne n'était pas des simples phrases anglaises dans leur traduction française que je recopiais sur mon cahier, mais bien des vérités fondamentales, des constatations profondes.»[3] Il s'agit de l'étonnement devant la nudité du langage exposé par les manuels traditionnels de langues étrangères pour les débutants, dans ce cas du manuel Assimil, devenu ultérieurement célèbre grâce à Ionesco aussi.

Le but de chaque manuel de langue étrangère pour les débutants est celui de configurer une compétence linguistique minimale en faisant appel aux structures grammaticales qui semblent fonctionner sans faire appel à une compétence inter-discursive ou expérientielle-culturelle. C'est à cause de cette impossibilité du langage de fonctionner au moment où l'aspect inter-discursif et l'expérience (culturelle) sont séparés, que les dialogues de tout manuel pareil donne l'impression d'artificialité par les éléments de discursivité et les cadres de référence expérientielle-culturelle qui ont une nature de truisme. Les échantillons du langage habituel montrés par le manuel Assimil sont des structures mécaniques qui, fonctionnant dans le vide, risquent de se dérégler à tout moment, ce que Ionesco va expérimenter dans ses pièces : « ... Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens »[4].

L'acte « discursif » de Ionesco, l'auteur le dit lui-même, est né d'une « ambition » : « communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise »[5]. Quelles sont ces « vérités essentielles » et si elles existent, il nous reste à découvrir. Le dramaturge n'est pas du tout explicite surtout que la remémoration de l'acte d'écriture de la pièce devient une occasion pour résumer avec une attitude de distanciation, le spectacle du langage qui se déstructure au moment même de l'écriture : « Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment : le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. Les propositions toutes simples et lumineuses, que j'avais inscrites avec application sur mon cahier d'écolier, laissées là, se décantèrent au bout d'un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent. Les répliques du manuel, que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées, les unes à la suite des autres, se dérèglèrent. » [6]

Le résultat de cet « acte » est chaotique et désarticulé du point de vue de la perception dominante sur la littérature de cette époque-là (et pas seulement) et c'est pour cette raison que la critique de l'époque fait la liaison (dans un premier temps elle n'est pas très favorable à Ionesco) avec la tradition des gestes contestataires de l'avant-garde de la première moitié du XXe siècle. Les étiquettes telles que « théâtre expérimental » (Leonard C. Pronko, 1963), « nouveau théâtre » (Michel Corvin, 1963, Geneviève Serreau, 1966), ou « théâtre de dérision » (E. Jaquart, 1974) se retrouvent dans les années 50 – 70 en concurrence libre avec la formule encore plus célèbre de 1961 de Martin Esslin, celle de « théâtre de l'absurde ». Le théâtre ionescien est ressenti comme une provocation d'abord à cause de l'insolite de l'expression et de la relation dissonante avec les formules dramatiques antérieures. « Ce n'est pas un *théâtre psychologique*, ce n'est pas un théâtre symboliste, ce n'est pas un théâtre social, ni poétique ni surréaliste. C'est un théâtre qui n'a pas encore d'étiquette, qui ne figure encore sur aucun rayon de confection, — c'est un théâtre sur mesure ; mais je sens bien que je perdrais la face si je ne donnais pas un nom à ce théâtre. Il est pour moi un *théâtre d'aventure*, prenant ce mot dans le sens même où l'on parle de roman d'aventure » – dira Jacques Lemarchand, le préfacier du premier volume de théâtre ionescien paru en 1954 [7].

### ***Anglais sans peine* – précarité, dégradation et métathéâtralité**

Il est connu que la première variante de « l'anti-pièce » *La Cantatrice chauve* est « la comédie inédite dans un acte », écrite en roumain, *Anglais sans peine*. Les deux pièces sont dans une grande partie identiques, ce qui les différencie est la fin. La fin répétitive, qui donne

une allure circulaire à la version française manque à la version roumaine, qui bénéficie d'un épisode supplémentaire, bizarre et apparemment incompréhensible, qui convoque d'une manière directe les ressources stridentes de la métathéâtralité.

En analysant ailleurs [8] *Anglais sans peine* à travers une comparaison implicite avec *La Cantatrice chauve*, nous observons dans les deux pièces une dynamique spécifique, celle de la dégradation. Dans les deux pièces le mécanisme de la dégradation peut être observé au niveau de chaque moment scénique. Si dans *La Cantatrice chauve*, ce mécanisme de la dégradation semble oscillant et répétitif jusqu'à l'infini (voir la structure circulaire de la pièce), dans *Anglais sans peine*, ce mécanisme de la dégradation entraîne un final violent aux significations métathéâtrales directes.

Ce qui frappe dès le début de la pièce (et cette chose est valable aussi pour *La Cantatrice chauve*) est le fonctionnement vraisemblable du mécanisme de l'action théâtrale. La scène « bourgeoise » (I) esquisse deux personnages (M. et Mme Smith) caricaturales et précaires, c'est vrai, mais encore plausibles. Le déroulement de la scène, qui semble se développer comme une image hyperbolique de la banalité, est sujette à une progression de la dégradation vers la fin, par l'exhibition d'une posture violente du personnage de Mme Smith. L'image violente de la dégradation du mécanisme théâtral, que l'on pourra observer à la fin de la pièce, est anticipée dans cette scène.

Mais, la dégradation est ajournée par l'apparition du personnage Mary, qui répare d'une certaine façon la rupture de la première scène. L'annonce de la visite des époux Martin fait que l'action soit maintenue au niveau de la cohérence précaire d'avant. Il est vrai, la réplique de Mme Smith, concernant la visite des époux Martin (« Ah oui. Nous les attendions. Et on avait faim. Comme on ne les voyait plus venir, on allait manger sans eux. On n'a rien mangé, de toute la journée [...] ») mise en relation avec la réplique de la première scène de la même Mme Smith (« Il est 9 heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade et nous avons bu de la bière. Les enfants ont bu de l'eau. Nous avons bien mangé, ce soir. ») montre, par la contradiction évidente, une rupture majeure au niveau de la cohérence de l'action et des dialogues, la rupture fonctionnant comme un véritable avertissement sur la fiction dramatique en déroulement. Un avertissement bizarre tant qu'il est fait même au moment de la présence réparatrice du personnage Mary.

Le deuxième épisode (que nous pourrions l'intituler *La reconnaissance des Martin*) pose des problèmes d'un genre différent. La scène invraisemblable des « retrouvailles » des Martins met en évidence un élément intertextuel qui nous montre que la pièce en déroulement n'est pas une pièce comme les autres: il s'agit d'un procédé classique du théâtre, *le coup de théâtre* [9], théorisé par Aristote, et populaire en tant que mécanisme théâtral au long de l'histoire du théâtre jusqu'au moment de l'écriture de la pièce. D'une manière subliminale, le texte cesse de faire appel à une expérience du vraisemblable, en recherchant le réveil de la mémoire culturelle et littéraire (théâtrale) du lecteur (spectateur) et afin de le renforcer, le texte construit une autre intertextualité, celle du roman policier d'Arthur Conan Doyle et avec son personnage principal, Sherlock Holmes.

La précarité de la construction théâtrale avait été, jusqu'au moment de l'apparition de cet épisode, l'une de la contradiction et de l'ambiguïté, une précarité qui pouvait être à cause de la maladresse du dramaturge, au moins dans les yeux du spectateur. Avec cet épisode, la précarité est doublée par des signaux d'autoréflexivité qui donnent une allure métathéâtrale à la pièce.

L'épisode suivant (nous pourrions l'intituler d'une manière emphatique « L'écroulement du langage » - Scène IV), délirant, avec des répliques séparées les unes des autres du point de vue des compatibilités des significances, pourrait être caractérisé seulement par l'intermède d'une comparaison, avec celle d'une voiture qui marche dans le vide, dont le fonctionnement présent laisse à peine s'entrevoir des fragments du vieux fonctionnement.

La rhétorique de cet épisode est intéressante, c'est une rhétorique de la déviance progressive. Après le début « normal », celui de l'accueil des « invités » par Mme Smith, la

rhétorique des personnages est celle du truisme, mais aussi l'une des incompatibilités syntaxiques intérieures aux phrases cliché des personnages : « Le maître d'école apprend aux enfants, la chatte allaite ses petits quand il sont petits » ; « L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats » etc. Il s'ensuit une série de répétitions lexicales et de haplogies qui dynamisent la sémantique des répliques ; plus tard, les quatre personnages « hurlent » (le mot est emprunté aux didascalies [10]) les uns vers les autres l'alphabet, ensuite une série de sons onomatopées, et dans un final un nom sans absolu ni une signification déductible du contexte. Il est intéressant que cet écroulement graduel du langage est dans une relation avec un comportement scénique dont les évidentes significations sont de nature psychologique et comportementale : la colère et le conflit. Il ne faut pas oublier que la tension conflictuelle est l'un des éléments historiques définitifs de la théâtralité. Nous pouvons attribuer à cet épisode un caractère autoréflexif justement à cause des dissonances qu'il provoque et qui attire l'attention sur des éléments structuraux du théâtre : le fonctionnement illusionniste des mécanismes théâtraux et le caractère conflictuel du théâtre ainsi qu'il est théorisé, au moins dans la première moitié du XXe siècle.

Le retour du langage dans des coordonnées intelligibles, au moment où Mary dit « Le repas est servi », a comme réplique une influence sur le comportement scénique des personnages, revenues elles-mêmes au « sourire », à l'« entente » et finalement au silence.

Dans *Anglais sans peine*, au silence de la fiction (« La scène reste déserte ») correspond, du point de vue de l'auteur (dont la voix autorisée est représentée par les didascalies), la perplexité des spectateurs, tant que l'effet attendu par celui-ci est énerver les spectateurs (« Il faut attendre jusqu'à ce que le public commence à montrer son énervement : sifflements, protestes, insultes, carottes jetées, cannes, œufs pourris [11] ») et les agresser.

Cet épisode est celui qui fait la différence majeure entre les deux pièces en discussion. *A l'univers précaire de la fiction* correspond une évidente « fictionalisation » d'une bonne partie des composants intrinsèques du théâtre, chose évidente lorsque l'Auteur, le Directeur du théâtre, et le plus important, le spectateur deviennent des personnages. Autrement dit la pièce devient une *métafiction théâtrale*.

La pièce d'E. Ionesco est plutôt un manifeste polémique par rapport à la séparation du théâtre de la réalité existentielle, manifeste élaboré progressivement, mais ayant une conclusion forte et pénétrante. Cette conclusion apparaît dans les trois dernières répliques de la pièce et elle représente un point de vue essentiel qui va être développé plus tard aussi par E. Ionesco dans ses écrits théoriques, plus exactement celui de l'autonomie théâtrale (voir surtout la polémique avec Kenneth Tynan [12]).

L'une des répliques, celle de l'auteur - personnage, est rapportée directement à cette idée de l'autonomie de l'art théâtral, en postulant une séparation extrême des deux espaces opposés de l'intérieur de la réalité théâtrale si complexe : l'espace scénique (fictionnel) et l'espace des spectateurs (réel) :

« AUTEUR: Pourquoi venez-vous ici nous déranger ? Est-ce que je fais des bottes à la place du cordonnier, je lave le linge à la place de la laveuse, je dérange le docteur à l'hôpital ? Non. Ici, c'est moi le médecin et je fais mon devoir. Les cordonniers à l'atelier, les acteurs au théâtre, que chacun fasse son devoir et tout sera bien. » [13]

Les deux répliques apportent un plus de précision à cette séparation. La réplique d'un spectateur « du fond de la salle », réplique donnée à l'Auteur – Personnage (« Mais les spectateurs au spectacle » [14]) donne l'occasion d'une prise de parole du commissaire, personnage autoritaire, qui passe à une violence verbale immédiate (« Comment tu oses parler, quand je me tais, insolent ») et physique (« Les gendarmes chassent les gens de la salle ») des spectateurs [15].

En fait, cette réaction violente des instances spectaculaires, « de coulisses », personnifiée par les quelques personnages qui ont une référence directe à un analytique du théâtre, est produite comme une réplique à une violence antérieure des spectateurs. Le tournant et le point de tension maximale sont représentés par le moment de l'anéantissement du mécanisme fonctionnel (le moment immédiat qui suit à la destruction totale de la vraisemblance du monde des personnages), qui par sa précarité, suggère déjà la présence d'une métafiction.

*Anglais sans peine* représente, par le passage de la fiction à la métafiction théâtrale, une pénétration dans l'intérieur de l'anatomie du langage théâtrale, et par cela, une démonstration d'analytique de tout type de langage et des projections institutionnelles. En postulant dès le début un univers possible (le monde *bourgeois, anglais*), le texte produit, par les précarités accumulées, une séparation de plus en plus évidente des éléments qui composent cet univers. Le personnage est séparé du langage, le langage du geste, le geste de l'espace, l'espace de la temporalité. Le langage même est, comme nous avons essayé de voir dans l'analyse ci-dessus, décomposé par l'accumulation d'incohérences mais aussi par une mise en évidence directe (les quatre personnages répètent l'alphabet, ils disent des répliques onomatopéiques) dans leurs éléments minimales : sémantique, syntaxe, matériel lexical, matériel sonore. Cette analyse impliquée de l'univers fictionnel procède à la déconstruction de l'institution théâtrale par la séparation évidente des éléments qui participent à la convention théâtrale. La violence finale, dirigée vers les spectateurs, représente un repère immédiat de l'identification de la conscience de la « réalité » de la machine théâtrale.

*Anglais sans peine*, la première pièce du dramaturge, est, par son négativisme militant, une prémisses de ses pièces prochaines. Construite comme une clarification des plans, la pièce représente une véritable spectacularisation des mécanismes théâtraux. En convoquant directement les ressources de la métathéâtralité Ionesco est ici pirandellien.

## **Luigi Pirandello – le pionnier de la métathéâtralité**

Luigi Pirandello est, dans l'histoire du théâtre européen, le praticien le plus direct et le plus systématique du métathéâtre. A une époque où le théâtre européen est la plus traditionnelle et conventionnelle forme d'expression artistique, partie importante de la dramaturgie pirandellienne représente un signal évident du besoin de renouvellement théâtrale et de la nécessité de réfléchir aux cadres générales, les éléments spécifiques et la dynamique propre à l'art théâtrale.

Le problème du théâtre est le fait qu'il représente une forme d'expression culturelle complexe, qui consomme des ressources et qui est directement contrôlée par le champ social. La complexité réside dans son caractère dual : forme littéraire fictionnelle qui a besoin d'une « traduction » dans le langage syncrétique du spectacle scénique, finalité essentielle du texte dramatique. Le caractère syncrétique du spectacle signifie l'appel à un set large d'éléments artistiques et des ressources matérielles et humaines spécifiques (acteurs, mouvement scénique, musique – son, lumières, scénographie etc.). Tous ces éléments ont besoin, à leur tour, d'un espace où ils peuvent coexister et collaborer. Un espace physique qui se miroite dans un autre symbolique parce que le « (T)théâtre » est l'une des institutions fondamentales de l'identité d'une culture. Cet espace est, dernièrement, l'endroit où la réception a lieu, car à la différence de la littérature proprement dite, il prend des formes publiques et institutionnalisées.

Le spectateur est une « réalité » manifestement au-dessus de l'individu. L'acte individuel de lecture textuelle est un « jeu » sans règles précises, comme le « jeu » défini par Paul Cornea [16], un jeu qui peut être arrêté à tout moment à l'initiative du lecteur. La réalité de la « lecture » du spectacle est différente. Le spectateur est contraint par le caractère institutionnel de l'espace où a lieu la réception. L'impossibilité d'interrompre le jeu (le jeu théâtral mais aussi le jeu social), l'impossibilité de se retirer du jeu, retirement qui est

l'équivalent d'un inconfort majeur du « groupe » dans son ensemble, fait que la compréhension du spectateur soit dirigée. On rit avec les autres à cause des malentendus amusants de la comédie, on devient sérieux en même temps avec les autres au sérieux du drame [17]. On s'ennuie discrètement. Le sens herméneutique est « troublé », d'une manière significative, dans le cas de la lecture spectaculaire. En allant au théâtre, l'individu spectateur, participe à une forme de ritualité artistique, à un acte culturel de nature identitaire et à un acte symbolique de participation aux fondements du groupe social auquel il appartient, qui le transforme dans une abstraction culturelle. Le « spectateur » représente une somme d'attentes culturelles dominantes qui se miroitent dans la culture d'une époque, et le théâtre, justement parce qu'il dépend du spectateur, évite d'habitude de les tromper.

Voilà pourquoi le théâtre représente un complexe artistique et une configuration institutionnelle qui s'intègre d'une manière directe dans la texture symbolique du champ social. Cet aspect peut expliquer pourquoi l'art théâtral est, de la dimension textuelle jusqu'à la dimension spectaculaire, sujette à des contraintes de nature artistique, culturelle, institutionnelle, technique et aussi économique. C'est un art des limitations où l'expérience qui se situe au-delà des espaces de communion doxastique semble sinon impossible, au moins condamné à échouer. Jusqu'à Pirandello, il y a peu de noms qui puissent être inscrits dans cette courte tradition. A. Jarry (*Ubu-roi* - 1896) et G. Appollinaire (*Les mamelles de Tirésias* - 1917) sont les plus connus par le scandale qu'ils avaient créé. Leur échec est causé principalement par la dimension populaire (« bourgeoise ») du théâtre européen et surtout par sa forme extrêmement commerciale : le théâtre boulevardier [18].

Le théâtre boulevardier est une constante autoritaire de la dimension populaire du théâtre français de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle et, à cause de l'influence encore importante de la culture française, à l'époque, un modèle de succès pour le théâtre européen. Ses points d'appui (par des raisons commerciales, premièrement) sont le divertissement et l'accessibilité. Cela est une explication pour la prédominance des formes comiques de ce type de théâtre. Une autre caractéristique est le fait que le grand public assume une série de schémas thématiques et typologies sociales et psychologiques identifiables (la famille, l'amour, le mariage, l'adultère, le conflit entre les générations, le parvenu etc.), intégrés d'habitude dans une attitude moralisatrice offerte comme leçon aux spectateurs. Le théâtre boulevardier est, en essence, la manière par laquelle l'art dramatique communique organiquement avec la dominante des attentes culturelles et les coutumes esthétiques de l'époque : technique réaliste, prééminence du récit, structure schématique, moralité « bourgeoise » [19].

Voilà succinctement l'atmosphère dans laquelle Luigi Pirandello se forme en tant que dramaturge. Il n'est pas un accident le fait que très tôt, le dramaturge italien réfléchit au spécifique de l'art théâtral. Ses textes théoriques abondent dans des affirmations de principe sur « les problèmes » dramatiques du temps, en prouvant un intérêt théorique pour les paradoxes de cet art situé à la frontière de plusieurs formes d'expression artistique. Les constantes de l'attitude pirandellienne sont : la créativité « littéraire » ou la créativité de l'écrivain dramatique (*Théâtre et littérature* – 1918), la relation entre la créativité littéraire et la créativité scénique (la créativité du metteur en scène et des acteurs – *Illustrateurs, Acteurs, Traducteurs* – 1908), la libération de la dramaturgie des conventions rhétoriques par le divorce du narratif et du descriptif (*Action parlée* – 1899) [20].

Pirandello va assumer sa vraie vocation de « théoricien » dramatique dans ses pièces célèbres du cycle « métathéâtral » : *Six personnages en quête d'auteur* (1921), *Chacun à sa façon* (1924), *Ce soir on improvise* (1930). Nuancé dans ses écrits théoriques, semblant écrire pour un public restreint et spécialisé (hommes de lettres, auteurs dramatiques, critiques, metteurs en scène ou acteurs), cela pour assumer, en même temps avec l'écriture la mise en scène de la pièce *Six personnages en quête d'auteur*, une vocation directe de pédagogue théâtrale, la pièce ayant l'allure d'un véritable traité sur le théâtre construit directement pour le spectateur [21].

Quand je dis que la pièce en discussion est un acte de théorisation directe du théâtre, je ne veux aucunement nier la complexité de la pièce qui réside dans un corpus dynamique de pistes esthétiques, existentielles ou culturelles. Ce qui frappe dans *Six personnages en quête d'auteur* est l'abondance des « signaux d'autoréflexivité », c'est-à-dire des références directes au caractère littéraire (théâtrale), fictionnel ou spectaculaire, mais aussi aux éléments structuraux des formes théâtrales. Ces signaux d'autoréflexivité peuvent être groupés dans trois catégories, en fonction de la nature des cadres de référence auxquelles elles se rapportent : 1) *spéculaires* (fragments qui fonctionnent comme « une mise en abyme » [22]), 2) *structurales* (fragments qui mettent en évidence les éléments compositionnelles du spectacle ou de la fiction dramatique) et 3) *culturelles – esthétiques* (fragments ou éléments de dynamique qui mettent en évidence, déconstruisent ou réévaluent les conventions historiques de la tradition théâtrale).

Un fragment qui a toutes les caractéristiques d'une mise en abyme peut être trouvée au début de la pièce :

« LE GRAND PREMIER ROLE MASCULIN (*au Directeur*) : Je vous demande pardon, mais est-ce qu'il va vraiment falloir que je me coiffe d'un bonnet de cuisinier?

LE DIRECTEUR (*que cette observation agace*): Bien sûr ! Puisque c'est écrit là ! (*Du doigt il montre le manuscrit*).

LE GRAND PREMIER ROLE MASCULIN : Mais, permettez, c'est ridicule !

LE DIRECTEUR (*se fâchant tout rouge*): Ridicule ! Ridicule ! Que voulez-vous que j'y fasse si de France il ne nous arrive plus une seule bonne pièce et si nous en sommes réduits à monter des pièces de Pirandello – rudement calé celui qui y comprend quelque chose ! – et qui sont fabriquées tout exprès pour que ni les acteurs, ni les critiques, ni le public n'en soient jamais contents ? » [23]

Au-delà d'une image exemplaire et bien crayonnée de la dynamique (même de la tension) interne de l'espace spectaculaire (relation metteur en scène - acteur – texte) présente ultérieurement au long de la pièce, au-delà d'une image autoréflexive et auto ironique (la pièce répétée par les acteurs est le *Jeux des rôles* de... Luigi Pirandello), il y a quelques éléments clé qui peuvent offrir des indices pour l'interprétation des significations culturelles et esthétiques de la pièce [24]. Qu'est-ce que sont ces « bonnes pièces » (« buona commedia » en original [25]) venues de la France, invoquées avec irritation par le directeur ? Il s'agit des pièces qui, agréées par les acteurs (agents visibles de l'acte spectaculaire et réceptacles de la gloire artistiques en cas de réussite), spectateurs (agents de l'acte de validation social de celui-ci) et critiques (agents de validation institutionnelle) sont capables de communiquer avec la dominante des attentes culturelles d'une époque. C'est ce que P. Pavis appelait *Pièce bien faite* [26], c'est-à-dire un type de théâtre qui respecte certaines conventions : l'illusion réaliste, la concentration sur l'action (la fiction dramatique), la construction logique, le dosage progressif mais alerte des éléments théâtrales, la syntaxe dramatique précise. Si nous ajoutons dans l'équation les termes « France » et « comédie », nous pouvons observer que l'expression analysée fait référence à la formule la plus conventionnelle du « théâtre bien fait », anticipée ci-dessus, - le théâtre boulevardier. La pièce de Pirandello (*Six personnages plus que Jeux des rôles*) représente, par opposition la négation des toutes ces conventions : elle est anti-illusionniste, anti-mimétique, anti-narrative, non linéaire. Sa logique est la logique du contraste esthétique et, par la responsabilité de la différence, elle fait possible la dénudation des procédés ou la défamiliarisation des automatismes dramatiques mais aussi la présentation des éléments qui composent le théâtre.

La pièce est riche en ce que nous appelions ci-dessus des signaux autoréflexifs structuraux. Le plus important signal de ce genre est la fictionalisation des éléments de

coulisses (*instances spectaculaires* : metteur en scène, acteurs, scénographe, accessoiriste etc.), de cette façon le principe de la technique représentationnaliste est niée dès le début. La présentation exhibitionniste des éléments fonctionnelles de l'espace théâtral dans le procès de la construction spectaculaire fait possible la perception par les spectateurs non seulement des instances spectaculaires, mais aussi du spécifique artistique des éléments manipulés. Mais la force démonstrative- théorique de la pièce est complétée par la mise en évidence de la séparation des instances spectaculaires du nucléus fictionnel (« l'histoire » que le spectacle raconte) nécessaire à tout spectacle. Cela se passe au moment où les six personnages entrent en scène.

L'histoire de ces six personnages [27] a été, dès l'apparition de la pièce, l'une des préoccupations majeures de la critique, qui a insisté, dès le début, dans la direction du traitement du sujet d'une perspective biographique, sociale ou psychanalytique. Mais une fois acceptée l'hypothèse de l'autoréflexivité, l'histoire en soi a moins d'importance. C'est une histoire commune pour le spectateur des années 1900 [28], surtout que le théâtre boulevardier représente ce genre d'univers thématique mais aussi une source de tension mélodramatique, les deux familières au public large qu'il veut séduire. Les six personnages représentent comme univers unitaire, l'« histoire » même, le nucléus fictionnel, les partitions nécessaires à chaque spectacle. Ce n'est par hasard que ces partitions sont associées à une dimension textuelle par le personnage du souffleur, qui doit noter les répliques des « personnages » pour l'usage des acteurs.

Les signaux d'autoréflexivité structurale sont mis en évidence dans la pièce par la logique de l'accumulation concentrique : de la séparation du spectaculaire de la fiction à l'esquisse excessive des relations spécifiques aux instances spectaculaires avec des éléments équivalents de nature fonctionnelle/ textuelle (la qualité du metteur en scène d'« auteur » du spectacle, la relation acteur - personnage, l'importance des éléments non verbaux dans le langage spectaculaire, la dissociation fiction/ réalité etc.) Ce que nous pouvons voir à la fin est une analyse attentive de l'art théâtral, une déconstruction de la machine théâtrale avec des effets pédagogiques pour le spectateur perdu dans ses habitudes culturelles et ses familiarités cognitives.

Si les textes théoriques de Pirandello sont prudents et nuancés, comme nous le venons de dire, c'est parce que celui-ci semble manifester dans ses études une certaine suspicion en ce qui concerne le concept même de théâtralité tout en privilégiant la créativité littéraire au détriment de la créativité dramatique [29]. Mais l'apparition de *Six personnages en quête d'auteur* coïncide à l'inauguration d'un véritable « laboratoire expérimental » [30], qui cherche des réponses mais plus que cela, qui veut analyser en détail l'anatomie du théâtre qui configurera une conscience de la carnation complexe de l'art du spectacle, en ouvrant la porte aux expériences théâtrales ultérieures [31]. La métathéâtralité directe de Pirandello, un filon qui pourrait être observé ultérieurement, même si non dans la mesure systématique de *Six personnages*, met entre parenthèses les habitudes esthétiques et culturelles du spectateur en provoquant une faille dans l'esthétique théâtrale de l'époque et la possibilité de se distancer des poncifs emphatiques du théâtre populaire.

### **Pirandello et Ionesco - contextualisation métathéâtrale (métalittéraire) et trans-contextualisation**

Il existe un lien implicite entre la méfiance de Pirandello dans les ressources créatives du théâtre et l'acte métathéâtral systématique de *Six personnages*. Il est simplement un moyen de réapprendre le théâtre à partir de son analyse des ressources génériques, structurelles et techniques. L'acte implique une réduction de l'expression théâtrale à ses formes simples et à ses outils essentiels. Mais cela ne peut se faire sans extraire le théâtre de l'équation de ses contextualisations culturelles par la séparation de l'imaginaire social et la capacité d'intégrer d'une manière fonctionnelle tout acte dans son réseau symbolique. L'acte de Pirandello,

comme tout acte de nature métalittéraire radicale, est un acte de décontextualisation culturelle doublée par un acte restreignant le contexte de nature métalittéraire (métathéâtrale). La nécessité d'un tel acte, réapparaît généralement dans la littérature autour de moments culturels où la littérature (le théâtre) est imprégnée par les formes malignes de la doxa. L'acte métalittéraire est une séparation implicite de la doxa culturelle, une critique implicite de structures idéologiques qui peuplent l'imaginaire culturel, nécessaire à un renouvellement de la littérature, mais aussi de la réorganisation des réseaux symboliques de la culture. Paradoxalement, cette restriction contextuelle de nature métalittéraire est le tribut à payer à tout moment de changement de paradigme littéraire, c'est-à-dire, juste au moment où la littérature recherche ses cadres de référence et ses espaces imaginaires originales. Ceci est la caractéristique de la littérature mais aussi de toutes les formes littéraires et artistiques d'expression (y compris le théâtre) : le besoin de transcontextualisation [32].

En ce qui concerne les effets de l'acte métathéâtral pirandellien sur l'évolution du théâtre européen au XXe siècle, nous pouvons voir comment il a ouvert la voie à de nouvelles expériences techniques théâtrales qui mettent en œuvre des éléments de l'imagination, des rêveries et des attitudes novatrices qui ont propulsé le théâtre de la fin de la première moitié du XXe siècle dans l'avant-garde de recherches esthétiques et culturelles [33]. L'un des principaux représentants de cette « avant-garde » métathéâtrale est Eugène Ionesco, cas d'autant plus intéressant, qu'il semble répéter les étapes de l'expérience pirandellienne. La pièce *Anglais sans peine*, construite comme un acte de vengeance envers l'espace théâtral doublé, implicitement, par un acte de vengeance envers le public et ses habitudes culturelles, il est aussi une réévaluation critique du théâtre et de ses potentialités.

Ionesco, qui avait refusé instinctivement le théâtre [34] dans sa période roumaine, semble s'assumer cette forme d'art. En revanche, la pièce *La Cantatrice chauve* est amputée de la fin violente, controversée [35] et, dans une certaine mesure trop didactique du point de vue métathéâtral. Le résultat est une « traduction » dans le registre abstrait du non-figuratif capable de supporter des transcontextualisations infinies. La relation entre les deux pièces est l'image d'un acte exemplaire d'instauration du « théâtral » dérivé d'un acte extrêmement intéressant d'auto-pédagogie théâtrale.

## Notes

[1] « On rit les cinq premières minutes, mais ces cinq premières minutes valent-elles une heure d'ennui ? » (J. B. Jeener, *Le Monde*, 13-14 mai, 1950). « Je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important. D'ailleurs, je ne crois pas qu'il soit un dramaturge, ni un penseur, ni même un fou. En fait, je ne crois pas que M. Ionesco ait quelque chose à dire... Il est un imposteur dont les activités peuvent être résumées par le texte d'un télégramme : Le faux surréalisme n'est pas mort. Stop. Ionesco suit. » (Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 17 oct. 1955)" (cf. Lamont, R. C., *Ionesco's Imperatives. The Politics of culture*, The University of Michigan Press, 1993, p. 245. Pour une image de la réception du théâtre ionescien, voir aussi Tucan, D., *Eugene Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Ed. UVT, Timișoara, 2006, p. 77-126).

[2] cf. Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966.

[3] *Idem.*, *ibid.*, p. 243-244.

[4] *Ibid.*, p. 248.

[5] *Ibid.*, p. 245.

[6] *Ibid.*, p. 246-247.

[7] Lemarchand, J., *Préface*, dans *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Editions Garnier Frères, Paris, 1973, p. 16.

[8] Tucan, D., *op. cit.*, 151-159.

[9] Cf. Aristote, *La poétique*, (Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Seuil, Paris, 1980, p. 71 : *Le coup de théâtre*: « Le coup de théâtre est, comme on l'a dit, le renversement qui inverse l'effet des actions, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement. La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. »

[10] « Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres »

[11] Ionescu, E., *Victimele datoriei. Teatru I*, Univers, București, 1994, p. 24.

[12] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, ed. cit.

[13] Ionescu, E., *Victimele datoriei. Teatru I*, ed. cit., p. 24.

[14] *Ibid.*, p. 25.

[15] *Ibid.*, p. 25.

[16] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Polirom, 1998, p. 115.

- [17] A. Ubersfeld notait que le premier plaisir du spectateur est celui d'appartenir au groupe: "Theatrical pleasure is not a solitary pleasure, but is reflected on a reverberates through others; [...]" (A. Ubersfeld, *The Pleasure of Spectator*, „Modern Drama”, nr. 1, 1982, p. 128).
- [18] On constate, en observant l'histoire du théâtre français, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, l'existence des deux manifestations théâtrales concurrentes : l'une *populaire*, de surface et qui assume une *technique représentationaliste* (dont le sommet de popularité et schématisme est le Théâtre Boulevardier) et une autre « souterraine », contestatrice, élitiste – littéraire, *insolite* et *expérimentale*, qui peut être associée à des essais de *légitimation métathéâtrales*. Les repères de cette dimension « souterraines » sont le théâtre symboliste, Alfred Jarry, G. Apollinaire, les théories sur la re-théâtralisation d'Antonin Artaud (cf. Tucan, D., *op. cit.*, p. 87-100).
- [19] Cf. Tucan, D., *op. cit.*, p. 88-89;
- [20] Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960. Pour une analyse de la théorie esthétique à partir des essais théoriques de Pirandello, voir David Nolan, „Theory in Action: Pirandello's *Sei Personaggi*”, dans *Forum for Modern Language Studies*, IV, 1968: 269 – 276 et Donato Santeramo, « Pirandello's Quest for Truth: Sei personaggi in cerca d'autore », in Biasin, G., Gieri, M. (eds), *Luigi Pirandello – Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 37-52.
- [21] La pièce représente, selon D. Santeramo, un point de rupture importante dans la conception sur le théâtre de Pirandello (*op. cit.*, p. 42).
- [22] « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient » (Dällenbach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18).
- [23] Pirandello, L., *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, Paris, 1977, p. 37-38.
- [24] L'une des fonctions de la mise en abyme est celle du contrôle herméneutique du tout auquel il appartient par une surcharge sémantique (cf. L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 62 ).
- [25] Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Garzanti, Milano, 2006, p.33.
- [26] Patrice Pavis, *Dictionary of the theatre. Terms, Concepts, and Analysis* (Translated by Christine Shantz), University of Toronto Press, Toronto, 1998, p. 438.
- [27] En fait il y a sept « personnages » le septième – M-me Pace – fera, évoquée par les six personnages, l'apparition « fantomatique » dans une seule scène.
- [28] „[...] the story *Sei personaggi* tells is a familiar one to readers of nineteenth-century popular fiction: narratives which fed off contemporary economic and social realities that drove families off the land and into the rapidly expanding cities in search of work and that saw young girls, often seamstresses as here, driven to prostitution in an effort to provide for a destitute family (Hallamore Caesar, A., *Characters and Authors in Luigi Pirandello*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 56)
- [29] cf. Santeramo, D., *op. cit.*, p. 42.
- [30] *Ibid.*, p. 42.
- [31] Le théâtre lui Pirandello „a aidé [...] à l'instauration d'un style théâtral en rupture violente avec l'ordonnance de la dramaturgie illusionniste [...]" (Abirached, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 239).
- [32] Le terme prend un sens théorique pour la première fois chez Linda Hutcheon (*A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985) dans son livre sur la parodie, qu'elle analyse comme une manière créative de revalorisation, d'assimilation et d'actualisation de la tradition littéraire dans des nouveaux contextes. Dans le sens large, le terme implique une dynamique des relations de la littérature avec l'espace culturel.
- [33] Cf. Abirached, R., *op. cit.*, p. 240: „[La méthode de Pirandello] a plutôt offert des images clés et des procédés pratiques, mis en branle de rêveries et des réflexions, suggéré des chemins à explorer .”
- [34] Ionescu, E., *Război cu toată lumea*, Humanitas, Bucarest, 1992, vol. I, p. 24.
- [35] Cf. Ionescu, E., *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 252-255.

## Références

- Abirached, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Aristote, *La poétique*, (Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Seuil, Paris, 1980.
- Cornea, P., *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Polirom, 1998.
- Dällenbach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- David Nolan, *Theory in Action: Pirandello's Sei Personaggi*, in „Forum for Modern Language Studies”, IV, 1968.
- Hallamore Caesar, A., *Characters and Authors in Luigi Pirandello*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Hutcheon, L., *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.
- Ionescu, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966.
- Ionescu, E., *Război cu toată lumea* (2 vol.), Humanitas, Bucarest, 1992.
- Ionescu, E., *Victimele datoriei. Teatru I*, Univers, Bucarest, 1994.
- Lamont, R. C., *Ionesco's Imperatives. The Politics of culture*, The University of Michigan Press, 1993.
- Lemarchand, J., *Le Théâtre d'Eugène Ionesco* (Préface au tome I<sup>er</sup> du *Théâtre*) dans *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Editions Garnier Frères, Paris, 1973.
- Pavis, P., *Dictionary of the theatre. Terms, Concepts, and Analysis* (Translated by Christine Shantz), University of Toronto Press, Toronto, 1998.
- Pirandello, L., *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.
- Pirandello, L., *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, Paris, 1977.
- Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Garzanti, Milano, 2006.
- Santeramo, D., « Pirandello's Quest for Truth: Sei personaggi in cerca d'autore », dans Biasin, G, Gieri, M. (eds), *Luigi Pirandello – Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Tucan, D., *Eugene Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Ed. UVT, 2006.
- Ubersfeld, A., *The Pleasure of Spectator*, in „Modern Drama”, nr. 1, 1982.